

## ■ Pinturas y ornamentación de la Iglesia *San Xavier* en las Misiones Jesuíticas de Chiquitos, Bolivia

**Lic. Inés Mamberti**

Facultad de Bellas Artes (UNLP)

Nos introduciremos en un rápido panorama sobre la ubicación geográfica y origen de los indios Chiquitos en las tierras bajas de Bolivia. Luego, enfocaremos una de las Iglesias de las Misiones, San Xavier y analizaremos sus pinturas.

La provincia de Chiquitos al este de Bolivia se extiende entre las tierras altas de los Andes



SAN XAVIER. Fachada

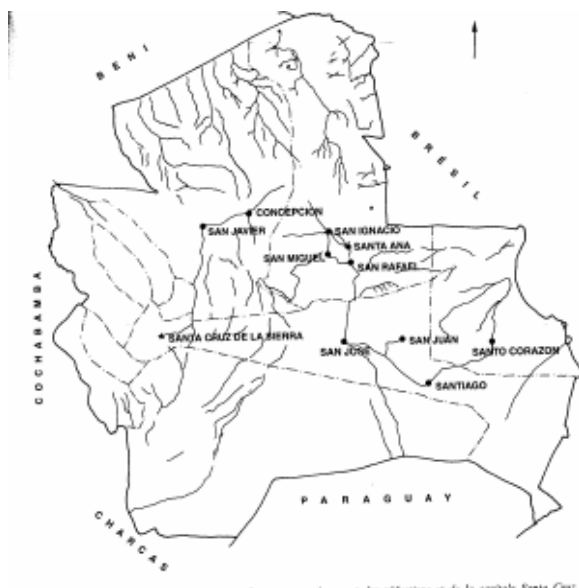
y las que son tributarias de los ríos Amazona y Pilcomayo. Al sur limita con la Serranía de Santiago y la Serranía de Chiquitos, al oeste por el río Guapay y las llanuras de Santa Cruz bordeando por el este el río Paraguay y cerrando por el norte con la llanura húmeda de Beni (en la época colonial perteneciente a la Provincia de Moxos).

Chiquitos continúa reconociendo una lengua distintiva «chiquitos» y conserva sus significaciones étnicas y culturales. Su nombre procede de la escasa altura de las puertas de sus casas lo que impedía la entrada de mosquitos y obligaba a que los indios entra-

ran y salieran reptando. También fueron conocidos como «indios de la hierba» por su habilidad para utilizar las plantas venenosas en sus flechas.

Entre 1691 y 1767 período fundacional y de desarrollo de las misiones jesuíticas en Chiquitos, los indígenas se asentaban en poblaciones fijas llamadas «reducciones» donde los misioneros, mediante métodos de persuasión y utilizando grupos de indios cristiani-

zados para hacer sus «entradas» a los bosques traían grupos de familias a las misiones. (Knogler 1979)<sup>1</sup> (Fernández: 1994)<sup>2</sup> Resultaba difícil la tarea de agruparlos ya que era constante la amenaza de los cazadores de esclavos portugueses y los mameucos, provenientes del Mato Grosso en Brasil, por «cazarlos» como esclavos. A mediados del Siglo XVIII los jesuitas habían fundado en Chiquitos, diez misiones (hoy quedan siete), basadas en la cuadrícula urbana a diferencia de las chozas indígenas diseminadas en los bosques. Cada una de estas misiones tenía una plaza central y sobre uno de sus lados estaba la Iglesia, núcleo central de las prácticas cristianas y



la enseñanza de la doctrina donde la liturgia, el rito y el arte eran parte del proceso educativo.

Hoy abordaremos las pinturas y ornamentación de la Iglesia, San Xavier de Piñocas, ubicada en la primera de las misiones fundada por los jesuitas José de Arce y Antonio Riva en 1691. Esta precaria iglesia hecha de madera de encañado y barro y el techo de paja, construcción de la primera fase de las misiones y a modo indígena, funcionó de forma provisoria hasta que el pueblo se asentó definitivamente. Fue trasladada varias veces por la invasión de los «mamelucos» finalizando su emplazamiento en el lugar actual en 1708 realizado por el padre Lucas Caballero. En 1749, el P. Martín Schmidt terminó la construcción, la que fue mejorada en virtud de cubrir grandes espacios para alojar a ca. 4000 neófitos. Se utilizaron columnas de grandes árboles de madera dura como el tajibo, el urunday, el quiche y el tacumori, con basamento torneado al estilo salomónico o como en nuestro caso, pintadas, y un sistema tijeral para las cubiertas siguiendo el modelo ya establecido en las misiones jesuíticas guaraníes.

Hacemos la salvedad de que los monumentos de Chiquitos fueron reconstruidos, algunos en su totalidad (caso San Ignacio) o parcialmente con varias intervenciones que fueron realizadas a veces en el período post-jesuítico. Durante la restauración en San Xavier (1993), las pinturas fueron renovadas según los modelos y colores antiguos que se encontraron en algunas partes, tapados por revoques y varias capas de blanqueo. Se utilizaron extractos naturales para la obtención de los colores como el *añil* o *platanillo* llamado por los chiquitos *asuré*. Por la maceración de sus hojas se extraía un colorante azul que se mezclaba con tierra y caseína para su aplicación. En la época de las misiones, los gobernadores militares de Chiquitos montaron una factoría en San Xavier, desde la cual exportaban el producto al Alto y Bajo Perú. Para preservar las paredes de los ataques del medio

ambiente, pero sobre todo para pintar después en ellas las escenas religiosas y los temas decorativos, tuvieron que cubrirse con una capa compuesta de cal y arena. A este trabajo le dieron el nombre de encalado o estucado o revocado. De no intervenir algunos factores adversos como la humedad, por ejemplo, la cubierta de cal y arena hubiera alcanzado una duración extraordinaria, a causa del endurecimiento que adquiere la cal al transformarse en carbonato de calcio, sin embargo se han perdido gran parte de sus pinturas; en muchos muros es posible que todavía se encuentren bajo las gruesas capas de los encalados que se hicieron a lo largo del tiempo. Al entrar en San Xavier, observamos una pintura mural sobre el muro lateral izquierdo del prebisterio, exterior a la sacristía, cuya iconografía es la representación de ¿un paisaje o jardín? (fig.1)

El hombre representó primero a los animales que a las plantas, pero la planta tomó



Fig.1 Pintura mural en el Prebisterio

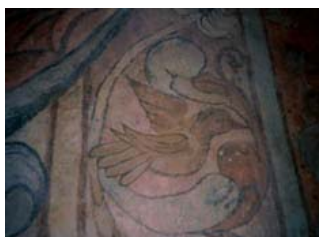


Fig.2 Colibríes de perfil



Fig. 3: Zarcillos de Acanto



ventaja como ornamento más que los animales. Una de las razones es la dificultad para representar el movimiento que es intrínseco a la fauna en sí, por lo tanto la flor quedaría como principal ornamento de superficies.

Los zarcillos de acanto, invención artística libre, cuyas espirales sirven de base al ornamento del ramaje son ligados orgánicamente a flores o animales y fueron tomados muchas veces de modelos naturales o bien de modelos clásicos del arte, alcanzando su máximo elegancia en el Renacimiento<sup>3</sup> (fig.3)

Las flores que acompañan este conjunto están basadas en la roseta (fig.4) con un desarrollo central de un botón coronado de pétalos e insertada en una base mayor, es decir una roseta doble. Usamos el vocablo «roseta» conforme a la definición de Meyer «se llama roseta a todo conjunto decorativo de forma circular que irradia de un centro».<sup>4</sup>

A modo de remate superior hallamos un friso (fig.5) compartimentado en rectángulos donde se pueden reconocer flores diversas alternadas en su variación. ¿podrían ser flores locales, es decir del ambiente natural que rodeaba a los indígenas?

En una primaria investigación de campo observamos que la «roseta» bien podría haber abrevado en modelos como la flor de *toboroichi* (*Chorisia speciosa* A. St. Hil.) (fig.6), flor emblemática cuya leyenda cuenta que la Virgen de Cotoca, patrona de la región, apareció en un árbol de toborochi. De color rosa pálido, pasa por varios matices hasta el rosa oscuro<sup>5</sup> y hoy en día tiene un uso ornamental muy difundido en calles, avenidas, plazuelas y otras áreas verdes.

La roseta doble podría ser una estilización de la *passiflora cincinnata*, *pachiorsh* para los chiquitanos y también llamada *flor de la Pasión* (fig.7) por los conquistadores de América a mediados del siglo XVI. Su nombre está relacionado con la Pasión y Crucifixión de Cristo, porque los primeros misio-



*Aster Alpinus*. Tratamiento ornamental



Fig. 4: Rosetas



Fig. 5: Friso



Fig. 6: Flor del Torobochi



Fig. 7: Flor de la Pasión





Fig. 8: Flor del Saludo

neros cristianos atribuyeron esa simbología religiosa a cada uno de los órganos de la planta. Para ellos, las hojas eran las lanzas que hirieron el cuerpo de Cristo, los zarcillos eran los látigos que lo flagelaron, la corona con sus rayos les recordaba corona de espinas, los tres carpelos eran los clavos usados en la cruz, las 5 anteras simbolizaban las heridas infligidas y, aún sus diez apóstoles, excluyendo a Pedro y Judas, estaban presentes en forma de cinco sépalos y cinco pétalos.<sup>6</sup>

Y por último, encontramos en este friso la estilización de una campanilla que bien podría ser la *arrabidaea corallina*, una liana de la familia de las *bignoniaceae*, de la que se ven varias especies muy ornamentales y vistosas en todas las tierras bajas de Bolivia y es llamada la «flor del saludo» (fig 8) . Es otra más de las muchas

plantas nativas altamente ornamentales que frecuentemente crecen al borde de los caminos. Según estudios actuales, esta planta puede llegar a tener miles de años de antigüedad.

La creciente actividad de pintores indios y mestizos hacia fines del Siglo XVII en todo el ámbito de América, especialmente en Cuzco, hace que se difunda masivamente por todo el virreinato

caracterizándose por su temática con la presencia de elementos de la flora y fauna, tomando su propio camino y alejándose de las influencias del arte europeo. La fragmentación del espacio en composiciones compartimentadas (frisos) y las nuevas soluciones cromáticas, con la predilección por los colores intensos, son otro rasgo típico del naciente estilo pictórico. Éste fue un arte que buscaba imponerse sobre el espectador con la abrumadora presencia de lo ornamental. Hay que imaginarse a los neófitos entrar a la iglesia y experimentar visualmente el «poder» de la nueva fe expresado en esa riqueza pictórica que desde arriba y los costados las asediaba.. La cubierta de armadura de madera a dos vertientes o a dos aguas, se trata de una

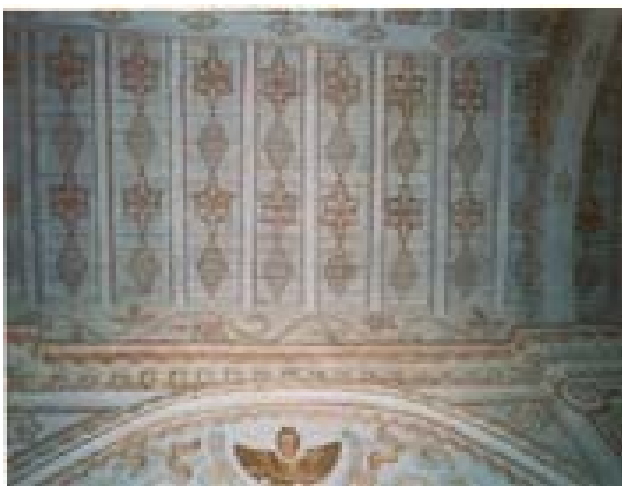


Fig. 9: Cubierta Ornamentada

techumbre angular compuesta de tablones separados por calles completamente recubiertos por una decoración de elementos florales combinado con elementos geométricos romboidales. Las vigas de sostén, también ostentan una decoración floral inserta en rombos que acompañan el programa iconográfico unitario y coherente. (fig.9)

En el caso del arco que remata la portada principal observamos cómo conviven los ornamentos florales con los geométricos y con elementos del más puro estilo barroco (fig.10).

En línea con la consonancia de los elemen-



Fig. 10: Arco de la Portada



Fig. 11: Muro de la Iglesia - Estampados Orientales

tos botánicos y con el ornato de los muros en general, la flora fue precisamente lo que se impuso. Una de las preguntas que nos hacemos frente al repertorio iconográfico de las pinturas y ornamentos murales en todas las Iglesias de Chiquitos es ¿por qué en este repertorio predominan elementos vegetales, ramas, brotes, flores como si la pretensión fuera la conformación de un jardín mural? El jardín simboliza un espacio utópico e irreal, que representa un marco ajeno a las exigencias del tiempo, espacio utópico de la reflexión mística. Si observamos la decoración de este muro ¿es posible que asociemos la iconografía con estampados de textiles orientales? (fig.11 ).

Durante el Siglo XVIII se extendió por toda Europa la pintura oriental y la concepción de los jardines orientales, difundidas a través de las cartas del Jesuita P. Jean Denis Attiret (Wang Chih-ch'eng) (1747) que vivió en la corte Ch'ing, en el periodo de C'ien-lung.

Otra de las fuentes utilizadas para pintar estos vergeles pudieron ser las estampas grabadas provenientes de Holanda y Flandes. No dejaremos de lado el abordaje al *hortus conclusus* medieval a fin de investigar las tipologías de plantas -especialmente medicinales, preferencia de los jesuitas- para establecer la representación de las mismas en este repertorio. Podemos inferir por el uso de estos elementos iconográficos en la composición, que se refleja cierta adaptación ecológica de esta etnia al monte. Los chiquitos consideraban al bosque y a toda la naturaleza que se

extendía más allá de la comunidad como un espacio sagrado en el que había que moverse con respeto ya que los seres supremos autóctonos «sobrenaturales» más importantes de su cosmovisión eran los espíritus de la naturaleza.<sup>7</sup>

Ahora bien, si nos detenemos frente a la portada del Baptisterio (fig.12) veremos que una profusa ornamentación basada en elementos geométricos y de otra índole cubre el enmarcamiento arquitectónico de la misma. Hay una interrelación entre materia y muro. Los motivos geométricos más comunes son puntos, líneas, tramas, zigzag, trenzas, hojas geometrizadas, hojas figurativas. El motivo floral, presente en el arco superior, se vuelve a encontrar integrado en la ornamentación romboide de las columnas, resignificando su contenido.

Los elementos geométricos ofrecían a los artistas la posibilidad de asumir la pintura como lenguaje fundamentado en la experimentación de relaciones formales, cromáticas y compositivas, resultando de ello una compleja red de ejes virtuales que logran distribuir la visión de modo multidireccional por todo el campo pictórico. Deviene entonces un ritmo plástico y repetitivo de planos, líneas, curvas y figuras que ascienden y descienden armónicamente creando abstracciones sustancialmente geométricas. El artesano a medida que copia, repite el motivo desconociendo su significado aunque a veces se puede deducir de un diseño abstracto su modelo naturalista. En consonancia con los nos dice Read «tales modelos geométricos sólo pueden coexistir con diseños naturalistas y aunque su intención estética es la misma que la de cualquier otro tipo de decoración geométrica, no hacen más que confundir la presente conclusión, según la cual existe un anhelo univer-



Fig. 12: Portada del Baptisterio



Fig. 13: Muros de la Sacristía

sal hacia la abstracción, incluyendo toda la conciencia estética de una época.»<sup>8</sup> Tenemos uno de los mejores ejemplos en los muros de la Sacristía donde una composición plástica conformada por capullos que se abren y cierran, engarzados en tallos curvos, van orlando las puertecillas y la cartela, coexistiendo con el gran zócalo ajedrezado por rombos alternados, verde y rojizo. Enmarca la composición, columnas decoradas con guirnaldas de flores. (fig. 13)

Dos grandes cortinados enmarcan el follaje a modo de escenario teatral. El campo pictórico se ha dividido en paneles rectangulares verticales encerrando en ellos motivos orgánicos con colores específicos que se entrelazan (verde, azul claro y rojizo casi naranja). Fajas de unos 5cm de ancho separan dichos paneles facilitando la construcción y lectura del programa iconográfico constituido por pájaros, flores y plantas. Si detenemos nuestra mirada en los pájaros, colibríes, veremos que están representados de perfil, de ambas caras (fig. 2). Boas<sup>9</sup> nos dice que esta técnica de doble imagen ofrece soluciones al problema de representar figuras tridimensionales en una superficie plana, se desdobra la figura mostrando cara a cara. Este sistema también es usado cuando se quiere aumentar la visibilidad del conjunto desde cualquier ángulo de vista. ¿Puede decirse que la dislocación de los elementos, la repetición el desdoblamiento de la figura constituyen una metáfora lingüística? De ser así debemos preguntarnos ¿cuál habrá sido el mensaje o la narración que comprendía dicha metáfora?

La ornamentación mural del conjunto edilicio es tributaria del barroco italiano y constituye un decorado profuso y colorido que logra la subordinación de la arquitectura a él. Este tipo de ornamentación de estilo naturalista y orgánico que se sintetiza a veces

en elementos geométricos despertó la sensibilidad indígena local produciendo una aceptación masiva. Podemos agregar a esta necesidad de persuasión religiosa por parte de los jesuitas, que con libros, estampas y grabados ofrecían un repertorio iconográfico cristiano y no tan cristiano a los indígenas, la necesidad de cubrir el *horror vacui* de los muros con el fin de crear un ámbito celestial que envolviera a los neófitos y elevara sus espíritus a las alturas.

El barroco en Hispanoamérica fue esencialmente decorativo, ya que aplicó un lenguaje ornamental a esquemas constructivos y estructurales inalterados desde los comienzos de la arquitectura hispanoamericana. Los ornamentos murales como así también las pinturas son icónicos y representativos; parten de un repertorio escaso de elementos básicos que son combinables componiendo vínculos entre el campo decorativo y el espacio arquitectónico utilizando como técnica iconográfica la repetición y duplicación de la imagen. Cada parte arquitectónica y decorativa fue totalmente recubierta ya sea con molduras de barro, con técnicas locales, con aplicaciones de mica, etc. sobre un revoque de barro especial en paredes, frisos y vanos.<sup>10</sup> Muchos de esos elementos estilizados y originados en la geometría caen bajo el juicio apresurado de la abstracción, sin embargo, como





Fig. 14: Calvario

expresa Leach, «los diseños de los pueblos primitivos rara vez son abstractos en sentido genuino»<sup>11</sup>.

En el presente trabajo nos hemos abstenido de la inferencia significativa mitológica y cosmológica del programa iconográfico. Sobre esta aproximación a la pintura mural y ornamentación de San Xavier, nos queda por citar el Calvario que se encuentra en el altar del lado izquierdo del altar mayor. (fig.14)

Según datos de González (1999) este Cristo sería de origen altooperuano y constaba en el Inventario de los bienes muebles de los jesuitas del año 1767<sup>12</sup>. Es una talla en madera cuya anatomía simple muestra un torso más largo que las piernas dobladas en ángulo recto. La cabeza cae ladeada hacia la derecha y la boca está entreabierta. Una corona de espinas apoya sobre el pelo natural. Su carácter tremendista está dado por la sangre que emana de sus manos, rodillas y torso. Su policromía actual es muy colorida

permitiendo vislumbrar la original que ha sido más natural.

La teatralidad compositiva propia del barroco se da en esta evocación plástica al representar la escultura de Cristo acompañada por símbolos de la Pasión pintados sobre el muro. El símbolo, fijado por procedimientos artísticos, bien sea dibujado, grabado o pintado, posee una condensación extrema que deriva de la economía formal y de la potencia alusiva que puede poseer. Los símbolos de la cristiandad se sustentan en su gran mayoría en la Biblia. Citaremos referencias a la misma de cada símbolo:

En su parte superior encontramos al sol y a la luna. El sol representa el momento de la muerte de Jesús al eclipsarse (Lc 23, 24) y la luna en cuarto creciente anuncia la celebración de la pascua ya que ésta se celebra entre los judíos con la luna llena del mes de Nissan (entre el 22 de marzo y el 25 de abril). Los cristianos celebramos la pascua el domingo después de la primera luna llena (la luna crece y llega la Pascua, la luz que alumbra en la oscuridad).

Sobre el lado izquierdo encontramos una columna que según la tradición reflejada en el vía crucis relata que Jesús fue azotado atado a una columna. Sobre ella vemos al gallo, símbolo que recuerda las palabras de Cristo después de la Última Cena que Pedro le negaría tres veces antes de que el gallo cantase dos (Mt 26, 34; 26, 75). Por detrás de la columna vemos el manto que sortean los soldados (Jn 19, 23) y los cordeles del látigo con el que lo azotaron, la flagelación (Jn 19, 1) La espada representaría el momento en que Jesús fue arrestado en el Huerto, Pedro sacó una espada y cortó la oreja de uno de los guardias. «Vuelve la espada a la vaina», le dice Jesús (Jn 18, 10-11). La palma recuerda que Jesús fue recibido unos días antes con aclamaciones y palmas en las manos (Jn 12, 13). y una totora como símbolo local. Se dice en el evangelio cuando le coronaron de espinas: «en su mano derecha una caña» (Mt 27 29) y en (Jn 19, 2) se nombra la corona de espinas.

. Sobre el lado derecho vemos pintada la escalera para descender a Jesús de la cruz (Jn 19, 38). El martillo y tenaza para los clavos de la cruz. (Jn 19, 18). La esponja (Jn 19, 29) la usaban para dar vinagre a los moribundos. El vinagre se usaba como anestésico. El ánfora puede ser el ánfora del vinagre, o para limpiar el cadáver. Las monedas que caen la traición de Judas (Mt.26,15) y la lanza. (Jn 19, 34). Estas pinturas probablemente son de principios del Siglo XIX momento en que se reconstruyó totalmente San Xavier. Se usaron

el añil para la coloración del azulado y un tinte rojizo que se extrae de la corteza del *oquinchisch* en lengua chiquita y *urundai* en guaraní. Se deja abierta esta investigación con la intención de profundizar el estudio del soporte de la pintura.

Dijimos en párrafos anteriores que era habitual utilizar como modelos para las pinturas, libros grabados, láminas impresas y modelos occidentales basados en la ornamentación clásica, sin embargo, la inspiración europea tuvo siempre que reconfigurarse en el contexto estético local.

El uso de imágenes, la pintura y la escultura, sin embargo, no fueron elementos principales de catequización para la etnia *chiquitos*. Más bien sirvieron como ayudas a las oraciones y confrontación personal con Dios. Los libros jugaron una parte importante a través de este proceso. «Para los jesuitas que llegaban a América, los libros representaban lo mejor que podían llevar del Viejo al Nuevo Mundo; eran piedras angulares sobre las cuales construir algo nuevo. Estos libros no tuvieron como único destino los centros académicos o las residencias. Miles de ellos constituyeron importantes bibliotecas en los Pueblos de indios. Algunos de los ex libris manuscritos de los libros del Fondo así lo testimonian: del Pueblo de los Apóstoles... de San Angel... de la Estancia de Jesús María . En cada pueblo había una biblioteca: en San Borja setecientos dieciséis volúmenes, en San Pedro ochocientos treinta y cuatro, en Itapuá quinientos treinta, en Santos Mártires trescientos ochenta y dos, en Candelaria más de tres mil setecientos, entre los Chiquitos más de dos mil volúmenes y entre los Mojos cinco mil doscientos. El patrimonio bibliográfico de la antigua Provincia Jesuítica del Paraguay se estimaba en unos cincuenta y seis mil volúmenes aproximadamente, según las sumas comprendidas en los catálogos encargados por los superiores de la época.»<sup>13</sup> Las bibliotecas organizadas en estas reducciones contenían tractos espirituales, volúmenes literarios y especializados que trataban idiomas y culturas locales. El objetivo y preocupación jesuítica en sus talleres no fue fundar centros de desarrollo de la creatividad, sino centros de producción de «material» litúrgico de formas canónica y ecuménicamente válidas y reconocibles, ofrecidas al nuevo cristiano para su asimilación de la fe y confirmación en ella.<sup>14</sup> Si bien no podemos decir que los Jesuitas permitían a los neófitos una «libre expresión» en sus realizaciones plásticas, sí creemos que hicieron concesiones a los imperativos culturales indígenas. Naturalmente, no le era posible al artesano indígena penetrar las razones estéticas de los modelos, ni nociones primarias como la de la forma en función de la masa en movimiento, no podían plasmar formas ajenas adaptadas a su sensibilidad y profundas latencias de lo primitivo.

En el período post-jesuítico, el trabajo se modificó en su organización, sobretodo en los talleres franciscanos. Allí los maestros fueron menos rígidos y los artesanos no fueron siempre indígenas como en las misiones. Presumiblemente a partir de esa época y aún de otra más avanzada el artesano trabajó de forma independiente. En la Misión había un control directo sobre el trabajo del indio y una sujeción a la copia impuesta por la necesidad de acceder a formas y líneas desconocidas para ellos. No obstante el rigor de igualar a la copia en virtud de alcanzar la perfección, el indio continuó marcando su impronta en los trabajos posteriores. La contención expresiva, una de las normas tridentinas que los misioneros jesuitas aplicaban en el indígena, la falta de adiestramiento de éstos para el dibujo, el estatismo o la impasibilidad propios del nativo, conllevaron a una expresión hierática en sus representaciones de la figura humana. El indígena frente a las imágenes vivía su religiosidad con una mezcla de estupor y orgullo a la vez que le despertaba emociones piadosas produciendo un diálogo con ellas.



Cerraremos este trabajo con una observación sobre los ornamentos. Hayan sido los que fueren los modelos para estos elementos decorativos, existe un retornar cíclico constante a los orígenes greco-romanos durante todo el devenir del arte europeo, lo que hace que encontremos reminiscencias de ellos en todo este corpus aunque con variantes propias y amoldándose a nuevas circunstancias culturales en América.

## Notas

<sup>1</sup> Knogler, 1769, Schmid, 1744 b, en Hoffmann, 1979, pp.161-165

<sup>2</sup> Fernández, Juan Patricio. *Relación historial de las misiones de indios Chiquitos*. Universidad Nacional de Jujuy, Argentina. 1994. pp.135-137

<sup>3</sup> Meyer, F.S. Manual de ornamentación. 5ta. Edición ampliada. Editorial Gustavo Gilli, SA. Barcelona. 2004, pp. 185, lám.108 pto.9.

<sup>4</sup> *Ibidem*, pp 228

<sup>5</sup> [www.fan-bo.org](http://www.fan-bo.org)

<sup>6</sup> *Ibidem*

<sup>7</sup> Birk, Gudrun. Dueños del Bosque. APCOB-CICOL, Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, 1995. pp.79

<sup>8</sup> Read, Herbert. Arte y Sociedad. Península, Barcelona, 1973

<sup>9</sup> Boas, Franz. *Primitive Art*. New York, Dover Publications, Inc. (First Published in Oslo: Aschehovg, 1927), 1955

<sup>10</sup> Suárez Salas, Virgilio. *Chiquitos, una utopía construida* en «las Misiones Jesuíticas de Chiquitos», Querejarzu, Pedro – Editor. Fundación BHN. La Papelera S.A., La Paz, Bolivia. 1995, pp.346

<sup>11</sup> Leach, Edmund R. *A Trobiand Medusa? Man*. Vols.54, Nº 158, pp103-105 (Reprinted 1971), 1954

<sup>12</sup> González, Ricardo. Jesuitas, 400 años en Córdoba. Junta Provincial de Historia de Córdoba, 1999, pp.137

<sup>13</sup> Datos otorgados por el Fondo Antiguo de la Compañía de Jesús en Argentina.

<sup>14</sup> Pla, Josefina. *Impacto de la Cultura de las Reducciones en lo Nacional*. Instituto de ICI Cooperación Iberoamericana, ediciones. 1992.